

Юлія Алейчанка,  
БДУ, Мінск

## ВЕРШАВАННЕ ЯНКІ КУПАЛЫ Ў СЛАВЯНСКІМ ПАЭТЫЧНЫМ КАНТЭКСТЕ

Вершаванне Янкі Купалы – перадавая падзея свайго часу. Вывучаючы паэтычную спадчыну народнага песняра, можна, па сутнасці, прасачыць гісторыю станаўлення і развіцця беларускай вершаванай традыцыі. Асноўнымі крыніцамі творчага ўзбагачэння паэта з’явілася традыцыйнае народнае вершаванне і дасягненні блізкароднасных еўрапейскіх літаратур. Развіццё беларускай версіфікацыі XIX ст., якое мела магчымасць адбыцца дзякуючы ранейшым творчым дасягненням (у прыватнасці, В. Дуніна-Марцінкевіча, Ф. Багушэвіча, Янкі Лучыны і інш.), выявіла неадпаведнасць пануючай амаль тры стагоддзі сілабічнай сістэмы жывым моўным з’явам. Наватарскія пошукі Янкі Купалы ў галіне беларускага вершавання выступаюць як з’ява арганічная, выкліканая падзеямі сацыяльна-культурнага характару.

Усталяванне сілаба-танічнага вершавання ў рускай паэзіі мела выключнае значэнне для лёсу вершавання ў многіх усходнееўрапейскіх літаратурах, і ў першую чаргу ў славянскіх. Традыцыйная сілабіка ўжо знаходзілася тут пад уплывам нямецкай сілаба-тонікі з захаду; цяпер да гэтага далучаецца ўплыў рускай сілаба-тонікі з усходу. З канца XVIII стагоддзя пачынаецца засваенне сілаба-танічнага вершавання ў літаратурах гэтага рэгіёна, і гэта экспансія працягваецца да самага канца XIX стагоддзя. «У кожнай літаратуры па-свойму вырашаюцца суадносіны традыцыйнай і новазасвоенай сістэм: ва ўкраінскай сілабіка захоўвае дапаможнае значэнне пры сілаба-тоніцы, у польскай – наадварот, сілаба-тоніка пры сілабіцы, у чэшскай сілаба-тоніка выцясняе сілабіку, але пры гэтым захоўвае сама прыкметна дэфармуецца, быццам бы робячы саступкі сілабічнай вольнасці, у серба-харвацкай сілаба-тоніка нават не выцясняе сілабіку, хаця таксама дэфармуецца і ідзе на тыя ж саступкі» [4, с. 216].

Ва ўкраінскай літаратуры прыход новай сістэмы вершавання звязаны з засваеннем так званай «нізавой» тэматыкі. Першым творам украінскай сілаба-тонікі з’яўляецца «Энеіда» І. Катлярэўскага (1798), вольны пераклад рускай «Энеіды» Осіпава (традыцыйным рускім чатырохстопным ямбам з захаваннем рытмічных асаблівасцей).

Беларускі літаратурны сілаба-танічны верш развіваўся больш марудна, чым украінскі. Забарона ўжывання пісьмовай беларускай мовы ў значнай ступені замаруджвала выпрацоўку

агульнаацыянальных норм літаратурнай мовы, звужала сферу яе практычнага ўжытку. Таму ў перыяд зараджэння новай беларускай літаратуры ў пачатку XIX стагоддзя асноўнай крыніцай папаўнення паэтычных сродкаў робіцца фальклор, вусна-паэтычная творчасць народа. «З уплывам фальклорных традыцый непасрэдна звязана такая спецыфічная рыса развіцця новай беларускай паэзіі, як адначасовае ўжыванне двух сістэм верша – сілабічнай і танічнай на самым раннім этапе» [5, с. 87].

Першая спроба пераходу да сілаба-тонікі ў беларускай літаратуры здзяйсняецца толькі ў першай палове XIX стагоддзя (як і ва ўкраінскай, у героіка-камічным жанры – ананімных творах «Энеіда навыварат» і «Тарас на Парнасе»). Потым барацьба двух метрычных пачаткаў выяўляе сабой шырокі дыяпазон індывідуальна-аўтарскай палітры ад Дуніна-Марцінкевіча да Францішка Багушэвіча (у апошняга сілаба-танічнымі памерамі напісана ўжо амаль дзве трэці вершаў).

І ўсё ж такі канчатковае ўсталяванне сілаба-танічнай сістэмы вершавання ў беларускай літаратуры адбываецца толькі на пачатку XX стагоддзя дзякуючы творчасці Цёткі, Янкі Купалы, Якуба Коласа, Максіма Багдановіча. Вершаванне Янкі Купалы ўяўляе сабой надзвычай цікавы сінтэз народнага вершавання з літаратурнымі традыцыямі народаў-суседзяў, таму яно можа з’яўляцца ці не самай яскравай дэманстрацыяй эвалюцыйнага шляху беларускага верша XX стагоддзя.

Як і ва ўсіх славянскіх літаратурах, Янкам Купалам першапачаткова засвойваюцца менавіта двухскладовыя памеры, трохскладовыя на самым пачатку творчага шляху застаюцца малаактуальнымі. Аднак у адрозненні ад шэрагу ўсходнееўрапейскіх літаратурных здабыткаў XX стагоддзя, пануючым пачаткам творчасці паэта становіцца не ямб, а харэй (відавочна, як жывы ўспамін аб народнай песеннай традыцыі). «Спецыфіка харэя – гэта яго сувязь з песняй: яна прасочваецца ў сілаба-танічным харэі і яго сілабічных аналагах розных еўрапейскіх моў і, відаць, тлумачыцца тым, што песня для дакладнасці рытму аддае перавагу памеру з моцным месцам на першым складзе, без затакта, г.зн. харэй, а не ямб» [2, с. 193]. І сапраўды, вершы першага зборніка Янкі Купалы «Жалейка» як нельга лепей дэманструюць нам блізкасць да гучання народных песен, а таксама да іх сэнсавага напаміну, вобразнасці:

Дваццаць год Марысі,  
Кроў іграе ў целе,  
З панскім сынам ночкі  
Каратае, дзеле («Паніч і Марыся»)  
[7, т.1, с. 220].

ці  
Кепска, браткі, жыць нам стала!  
Няма шчасця, добрай долі;  
Калі хлеб ёсць – няма сала,  
Хоць гарэлкі дык даволі («Кепска»)  
[7, т.1, с. 215].

Цяпер звернемся да другой крыніцы пранікнення харэічных памераў у метрычны рэпертуар Янкі Купала. Ёй з'яўляецца гістарычная сувязь паміж метрам і сэнсам. «У гучанні кожнага памера ёсць нешта, па звычцы (а не ад прыроды) маючае тую ці іншую сэнсавую афарбоўку» [2, с. 10]. Абгрунтоўвае названую думку і Р. Шэнгелі: «Паэт улічвае вядомую традыцыю ў выкарыстанні дадзенага памера: так, напрыклад, Багрыцкі ў паэме «Дума пра Апанаса», малюючы грамадзянскую вайну ва Украіне, прымяніў той самы памер, якім карыстаўся Шаўчэнка, малюючы ў «Гайдамаках» таксама ўзброеную барацьбу ўкраінскіх народных мас; тым самым Багрыцкі нагадваў чытачу ўсе тыя вобразы, якія ён засвоіў пры чытанні Шаўчэнкі» [11, с. 24].

Янка Купала таксама не мог у сваіх творчых пошуках не ўлічваць традыцыі папярэднікаў. «Чатырохстопны харэй як найбольш апрабаваная форма грамадзянскай публіцыстыкі, генетычна звязаны з масавай рэвалюцыйнай паэзіяй, а таксама з традыцыямі Багушэвіча» [Грынчык, с. 153]. У літаратуры рускай, з якой таксама быў добра знаёмы Янка Купала, чатырохстопны харэй меў эмацыйную афарбоўку, блізкую да названай. «Чатырохстопны харэй як адзін з самых «лёгкіх» памераў вельмі рана стаў прадметам літаратурных імітацый: адзін з першых прыкладаў – «О ты крепкой, крепкой Бендер-град...» Сумарокава, 1770, за ім паследавала нямала «салдацкіх» песен, якія складаліся, канешне, не салдатамі, а дзеля салдатаў» [11, с. 27].

Надзавычай арганічнае паяднанне народнай паэтыкі з вострасацыяльным гучаннем назіраем, напрыклад, у вершы «Калыханка» Ф. Багушэвіча, напісаным дадзеным вершаваным памерам:

Ой, не будзь ты лепей панам,  
Ні вялікім капітанам,  
Будзь, чым матанька радзіла,  
Каб у госьці не хадзіла.  
[1, с. 133].

У вершаваных творах Цёткі чатырохстопны харэй таксама замацаваўся за вершамі трыбуннымі, рэвалюцыйнымі, у якіх, аднак, таксама яскрава прасочваюцца сімволіка і вобразнасць народных песен:

Зноў па свеце ходзяць мары,

Зноў крапчэй нам віхры выноць.  
Зноў падходзіць да нас бура,  
Зноў маланкі бягуць радам,  
Зноў шалее ўся натура, –  
Зноў засыпле свежым градам.  
[9, с. 28].

Падобную з’яву назіраем і ў вершы Янкі Купалы «Хоць ты, сэрца, лопні, трэсні...», у якім паэт рэалізуе магчымасць даць прадстаўнікам працоўнага народа права на слова, на песню:

Хоць ты, сэрца, лопні, трэсні,  
Хоць ты выгані, пан, з хаты, –  
Буду пець я свае песні  
Ці то ў будні, ці то ў святы!  
[7, т. 2, с. 143].

І калі ўвогуле ў творчай спадчыне Янкі Купалы дамінуюць розныя разнавіднасці харэя, то аб узростаючай ролі «літаратурнага» пачатку, арыентацыі на пісьмовыя традыцыі блізкіх славянскіх літаратур сігналізуе колькаснае ўзрастанне ямбічнай кадэнцыі. У чацвёртым зборніку паэта «Спадчына» (1922), метрычная разнастайнасць якога прадстаўлена 25 вершаванымі памерамі, дамінуючую ролю займаюць ужо менавіта памеры ямбічныя (1840 радкоў, або 32,3%). Пануючым вершаваным памерам выступае чатырохстопны ямб (952 радкі, або 16,7%).

Перавага менавіта чатырохстопнага ямба сведчыць пра далучанасць паэта да класічных традыцый вершавання, бо гэты памер лічыцца найбольш распаўсюджаным у класічнай рускай літаратуры. «Кожная паэма, напісаная 4-ст. ямбам з вольнай рыфмоўкай будзе немінуча выклікаць успаміны пра рамантычную паэзію пушкінскага і лермантаўскага часу ўвогуле, напісаны 4-ст. ямбам з мужчынскай рыфмоўкай – больш канкрэтна, пра “Шыльёнскі вязень” ці “Мцыры”», – сцвярджаў М. Гаспараў [3, с. 12]. Канкрэтызаваў гэтую думку на конт паэзіі Янкі Купалы М. Ларчанка: «Калі чытаеш рамантычныя паэмы Купалы (“Курган”, “Магіла льва”, “Бандароўна” і інш.), то нельга не адчуць пэўнай паэтычнай блізкасці, роднасці рамантыкі беларускага песняра з рамантакай паэм Лермантава “Дэмон” і “Мцыры”. Гэта роднасць прыкметна ў паэтычнай фактуры твораў, у іх метрычных і рытмічных асаблівасцях, у майстэрстве творчай апрацоўкі вуснай народнай паэзіі, у глыбокай народнасці і прастаце мастацкіх прыёмаў і маляўнічых сродкаў адлюстравання пэўных з’яў рэчаіснасці» [6, с. 10]. Менавіта чатырохстопным ямбам напісана Купалава паэма «Магіла льва». Рамантычная паэма вызначаецца класічнай семітрычнай кампазіцыяй (20 раздзелаў, кожны з якіх мае 6 катрэнаў аднолькавай рыфмоўкі). Янка Купала праяўляе высокую чуласць да драбнейшых змен у настроі паэтычнага выказвання, удала

падкрэслівае гэта з дапамогай рытмічных сродкаў выразнасці. Спакойны, ураўнаважаны верш, вытрыманы ў памеры чатырохстопнага ямба, гучыць цалкам натуральна і арганічна, метрычныя націскі часта супадаюць з граматычнымі:

Збіраць пачнем зярно к зярняці,  
Былое ў думках ускрашаць,  
Каб быт на новы лад пачаці  
І сеўбу новую пачаць.  
[7, т. 6, с. 91].

Аднак заслуга Янкі Купалы не заканчваецца на ўпэўненым усталяванні ў беларускай культурнай традыцыі сілаба-танічнага вершавання. У творчай майстэрні народнага песняра нараджаецца і літаратурны танічны верш. Ужо на ранніх этапах мы бачым прыклады каламыйкавага верша, характэрнага для творчасці Тараса Шаўчэнкі. «Форма 14-складовага леанінскага, ці як называюць яго ўкраінцы, каламыйкавага, верша знайшла шырокае распаўсюджанне ў творчасці Шаўчэнкі і Купалы не таму толькі, што яна бытвала ў народна-песеннай паэзіі ўкраінцаў і беларусаў, але перш за ўсё таму, што нацыянальныя геніі ўкраінскага і беларускага народаў успрынялі гэтую вершаваную форму. Як адну з форм выяўлення характару народа і свайго ўласнага нацыянальнага характару» [8, с. 149]. Але паэты не спакусіліся простым перайманнем народна-песеннай формы, а рытмічна ўзбагацілі яе, надалі гнуткасці і дынамікі паэтычнаму слову:

Вітер в гаі не гуляе –  
Вночі спочиває;  
Прокинеться – тихесенько  
В осоки питає (У Тараса Шаўчэнкі) [10, с. 253].  
ці  
З шумам бораў, ясакораў,  
Ой гаю, ой гаю,  
На жалейцы-дабрадзеіцы  
Думку дум зайграю (У Янкі Купалы) [7, т. 3, с. 108].

Пазней разнастайнасць танічных памераў у Янкі Купалы ўзрастае. Актыўна ўводзіцца, прынамсі, пяціскладовік кальцоўскага тыпу.

Аднаакцэнтны пяціскладовік (пяціскладовік кальцоўскага тыпу) – памер, уласцівы народнаму вершу, «адзін са старажытнейшых некласічных памераў рускай паэзіі» [3, с. 278]. Развіўшыся з агульнаславянскага дзесяціскладовіка, пяціскладовік увайшоў у літаратуру праз імітацыю народнай песні. Акрамя А. Кальцова, пяціскладовікам захапіліся іншыя рускія паэты XIX ст. – М. Цыганоў, І. Нікіцін, А. Талстой. У XIX ст. пяціскладовікі распаўсюдзіліся і ў беларускай літаратуры.

Янка Купала, тонка адчуваючы народную стылістыку, замацаваную ва ўяўленні за дадзеным вершаваным памерам, цікава пераасэнсоўвае яго ў літаратурных рэаліях XX стагоддзя. У вершы «Поле роднае», заснаваным на размоўна-бытавых, рэчытатыўных інтанацыях, выяўляецца маштабнасць вобразных параўнанняў: камяністае поле ўвасабляе сабой усе цяжкасці і перашкоды на жыццёвым шляху селяніна. Прысутнасць аднаго моцнага націску ў радку дазваляе максімальна падкрэсліць значныя ў сэнсавых адносінах словы, анафарычны паралелізм, звароты надаюць вершу яшчэ большую энергію:

Ты і пелікай,  
Ты і каменем  
Апрыгожылась,  
Поле роднае.

Ты і вёскаю,  
Ты і горадам  
Абнядолілась,  
Поле роднае.  
[7, т. 1, с. 148].

Такім чынам, метрыка і рытміка Янкі Купалы ўяўляюць сабой якасна новую для беларускай паэзіі свайго часу з'яву. Асноўнымі крыніцамі творчага ўзбагачэння паэта з'явілася традыцыйнае народнае вершаванне і дасягненні блізкародных славянскіх літаратур. Творчая накіраванасць паэта звязана з уплывам рэвалюцыйнай публіцыстыкі і паэзіі, а таксама са своеасаблівай сістэмай поглядаў, якая фарміравалася пад непасрэдным уздзеяннем фальклорных традыцый. Вершаванне Янкі Купалы мела выключнае значэнне для развіцця беларускай літаратуры, фарміравання яе лепшых паэтычных традыцый. Янка Купала садзейнічаў актыўнаму засваенню асноўных форм сілаба-тонікі, узбагачаў іх разнастайнымі рытмастваральнымі магчымасцямі. Не баяўся ён эксперыментаваць з творчым паяднаннем сілаба-тонікі і тонікі, узбагачэннем іх адна адной. Выявіў Янка Купала сябе і як пачынальнік традыцый чыста танічнага літаратурнага верша.

### Літаратура

1. Багушэвіч, Ф. Творы: Вершы, паэма, аповяданні, артыкулы, лісты / Ф. Багушэвіч – Мінск: Маст. літаратура, 1991. – 289 с.
2. Гаспаров, М.Л. Метр и смысл: об одном механизме культурной памяти / М.Л. Гаспаров. – М.: РГГУ, 2000. – 297 с.
3. Гаспаров, М. Л. Очерк истории русского стиха: Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика / М. Л. Гаспаров. – 2-е изд. (доп.). – М., 2000. – 321 с.
4. Гаспаров М. Л. Очерк истории европейского стиха / М. Л. Гаспаров. – М.: Наука, 1989. – 302 с.

5. Грынчык, М. М. Шляхі беларускага вершаскладання / М. М. Грынчык. – Мінск: Выд-ва БДУ імя У. І. Леніна, 1973. – 264 с.
6. Ларчанка, М. Р. Янка Купала і традыцыі рускай класічнай літаратуры / М. Р. Ларчанка // Песні беларускай валадар / рэдкал.: А. А. Лойка (гал. рэд.) і інш. – Мінск: Выд-ва БДУ, 1981. – 161 с.
7. Купала, Я. Поўны збор твораў: У 9 т. / Я. Купала. – Мінск: Маст. літаратура, 1995–2003.
8. Ралько, І. Д. Шаўчэнка і Купала: ля вытокаў беларускага і ўкраінскага акцэнтнага верша / І. Д. Ралько // Маладосць. – 1967. – № 7. – С. 149 – 154.
9. Цётка. Выбраныя творы / Цётка; уклад. і прадм. С. Александровіча і В. Коўтун. – Мінск: Беларускі кнігазбор, 2001. – 299 с.
10. Шевченко, Т.Г. Повне збірання творів: в 12 т. / Т. Г. Шевченко. – Київ: Наук. думка, 2001. – Т. 2: Поэзія 1847–1861. – 784 с.
11. Шенгели, Г.А. Техника стиха: практическое стихосложение / Г.А. Шенгели. – М.: Наука, 1960. – 315 с.